

Le corps et la fiction à réinventer : métamorphoses de la maternité dans l'écriture des femmes au Québec

Lori Saint-Martin

Volume 7, numéro 2, 1994

Représentations

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/057795ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/057795ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Résumé de l'article

D'absente ou muette qu'elle était dans la plupart des romans de femmes du passé, la mère devient une présence importante dans certains textes récents et parle enfin en son nom propre. Le présent article analyse trois romans - *La cohorte fictive*, de Monique La Rue (1979), *La maison Trestler*, de Madeleine Ouellette-Michalska (1984) et *Le bruit des choses vivantes* (1991), d'Élise Turcotte - qui présentent des modèles novateurs de la créativité au féminin en plus d'une éthique et d'une esthétique fondées sur l'expérience de la maternité.

Éditeur(s)

Revue Recherches féministes

ISSN

0838-4479 (imprimé)

1705-9240 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Saint-Martin, L. (1994). Le corps et la fiction à réinventer : métamorphoses de la maternité dans l'écriture des femmes au Québec. *Recherches féministes*, 7(2), 115-134. <https://doi.org/10.7202/057795ar>

Le corps et la fiction à réinventer : métamorphoses de la maternité dans l'écriture des femmes au Québec¹

Lori Saint-Martin

Jusqu'à récemment, très rares sont les voix de mère qui se sont fait entendre dans la littérature. Il s'agira de montrer, ici, comment la représentation littéraire² se transforme lorsque la mère accède au statut de sujet parlant dans la fiction au féminin.

La non-maternité était pour nos aïeules une condition d'accès à l'écriture : célibataires, veuves, voire religieuses, les grandes écrivaines du passé étaient très rarement des mères. Pas plus que les mères n'avaient leur place dans la fiction québécoise. Dans le roman de la terre, elles sont reléguées à la périphérie; sans prise sur le cours des événements romanesques, elles s'éclipsent en douceur, souvent très tôt (Boynard-Frot 1982). À l'instar du personnage éponyme d'*Angéline de Montbrun* (1881) de Laure Conan, premier roman psychologique paru au Québec, les héroïnes du roman québécois sont le plus souvent orphelines de mère. Il faudra attendre *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy (1945) pour qu'une mère joue un rôle de premier plan dans un roman et survive jusqu'à la fin.

Par la suite, le personnage de la mère sera omniprésent; mais pas le point de vue de la mère. Même les écrivaines qui ont réellement connu la maternité, de plus en plus nombreuses au cours du XX^e siècle, ont écrit généralement en privilégiant le point de vue, la voix et l'expérience de la fille. Dans l'ensemble des écrits de femmes, jusqu'à tout récemment, la mère est presque toujours l'objet du discours de la fille, de ses critiques ou de son idéalisation, plutôt qu'un sujet parlant autonome (Hirsch 1989 : 16).

De fait, dans l'écriture féministe des années 1970, au Québec, la mère est omniprésente. Mais elle demeure muette. Dans nombre de textes importants de l'époque, on fait le procès de la « mère patriarcale », la mère qui dresse et dompte sa petite fille, qui lui inculque la Loi du Père, le conformisme aveugle au modèle féminin stéréotypé (Brossard 1977; Collectif 1979; Marchessault 1980). La mère comme être humain, comme interlocutrice, n'existe pas dans ces textes; elle devient une victime ou un monstre. Après l'avoir mise à mort, les filles procèdent soit à la célébration d'une fabuleuse mère cosmique, soit à la mise au monde d'elles-mêmes par le combat ou par l'écriture.

Le procès de la mère patriarcale constitue une étape douloureuse mais nécessaire et salutaire, qui en appelle à des retrouvailles entre mère et fille, par-delà les rôles sociaux, à un véritable dialogue à inventer, mais que les textes ne mettent pas en scène. Aussi importante qu'ait été cette étape, toutefois, elle ne

1. Le présent article s'inscrit dans le cadre d'une recherche subventionnée par le Conseil de recherches en sciences humaines, « Maternité et textualité dans l'écriture des femmes au Québec depuis 1945 ». Je tiens à remercier le Conseil du soutien accordé à mon travail.
2. Au sens d'Auerbach (1968) : la forme narrative par laquelle la réalité est représentée dans le texte littéraire.

fait entendre encore qu'une seule voix : celle de la fille qui dissèque et dénonce, sans que la mère ait voix au chapitre. La rage de la fille, meurtrière, risque d'être également suicidaire : « une femme qui "tue" symboliquement sa mère, à travers l'acte d'écriture ou autrement, se "tue" toujours elle-même aussi » (Huston 1990 : 33).

Est-ce parce que tant d'écrivaines adoptent la position de la fille que le point de vue de la mère³ émerge très tard dans le roman québécois ? Les romans qui font entendre une voix de mère demeurent rarissimes. Le premier, *La chair décevante*, de Jovette Bernier, paru en 1931, fait sombrer la mère, à la fin, dans une folie voisine de la mort. Sa déviance (elle était mère d'un enfant illégitime dans une société intolérante) l'a condamnée. Et cette tentative de faire parler la mère n'a pas de suite dans les lettres québécoises. L'expérience quotidienne de la mère, ses désirs, sa voix, n'ont droit de cité dans le roman que depuis peu. Notons en passant un fait troublant : dans les romans qui font enfin entendre une voix de mère, il est souvent question d'infanticide. *La fissure*, d'Aline Chamberland (1985), et *L'obéissance*, de Suzanne Jacob (1991), mettent tous deux en scène une mère qui a tué sa petite fille. C'est peut-être le plus grand tabou de notre culture où la mère incarne altruisme, protection, tendresse ; c'est aussi l'ultime tabou féministe, la trahison de la fille par sa mère, la rupture du pacte entre femmes sur lequel est fondé le féminisme.

Mais le rapport à la maternité peut aussi être vivifiant, source d'une créativité nouvelle. Se font entendre dans certains textes contemporains des voix de mère, des voix fortes qui interrogent la créativité, le rapport au quotidien, au corps, à l'écriture, du point de vue de la mère : mentionnons entre autres *Ma fille comme une amante* de Julie Stanton (1981), *Le premier jardin* d'Anne Hébert (1988), *Copies conformes* de Monique La Rue (1989), *Amandes et melon* de Madeleine Monette (1991)⁴. Me retiendront ici, plus particulièrement, trois tentatives contemporaines de parler à la fois de l'expérience de la maternité et des liens qu'elle entretient avec la création artistique : *La cohorte fictive* de Monique La Rue (1979), *La maison Trestler* de Madeleine Ouellette-Michalska (1984) et *Le bruit des choses vivantes* d'Élise Turcotte (1991). Ces trois écrivaines ont fait de cette double expérience, de mère et de créatrice, la matière même de leur écriture, malgré le tabou qui pèse sur le sujet : « Le réel de la mère écœure. Le trivial de la mère choque. On ne doit pas parler de ça : *trop réel* » (La Rue 1982 : 53). Ces femmes veulent tout : le corps et la tête, les sens et l'intellect réunis. Monique La Rue et Madeleine Ouellette-Michalska célèbrent la maternité et la création comme des activités connexes, qu'elles assimilent l'une à l'autre. Élise Turcotte nous met en présence d'un couple mère-fille, de deux femmes qui entreprennent de mettre en mots, ensemble, le monde qui les entoure.

Ainsi, tout un pan de l'expérience des femmes – leur rapport intime et quotidien à la maternité et à l'enfant – accède finalement à la fiction. En même

3. J'entends ici les romans dont les événements sont racontés selon la perspective de la mère fictive qu'ils mettent en scène, souvent narrés par elle, les romans qui traitent donc du rapport mère-enfant en privilégiant l'expérience vécue de la mère, ses réactions, ses sentiments, ses fantasmes, etc., au lieu de donner la parole uniquement à la fille.

4. Dès 1975, dans *Veuillez agréer*, Michèle Mailhot traite de l'expérience de la maternité et des pressions sociales auxquelles sont soumises les mères.

temps émergent de nouvelles formes romanesques aptes à traduire cette expérience : récit double chez Monique La Rue, structure éclatée chez Madeleine Ouellette-Michalska, poésie du quotidien chez Élise Turcotte.

L'analogie qu'établissent certaines romancières modernes entre création et procréation, entre accoucher d'un enfant et accoucher d'un livre, est fort ancienne et figure depuis toujours dans de nombreux textes d'hommes. Se renouvelle-t-elle sous la plume des femmes ? Susan Stanford Friedman (1989) propose un élément de réponse. Selon elle, la métaphore de l'enfant-livre – dont le contenu est le même dans tous les cas – sera connotée et lue différemment selon qu'elle émane d'un écrivain ou d'une écrivaine. Dans l'écriture des hommes, la métaphore renvoie à la division sexuée du travail dans le monde occidental : les enfants aux femmes, la création aux hommes. Les écrivains qui utilisent cette métaphore s'approprient le double pouvoir de la création et de la procréation symbolique, dont ils écartent les femmes⁵. Se trouve ainsi renforcée l'équation symbolique corps – procréation – femme et esprit – création – homme.

Sous la plume d'une femme, la même métaphore signale plutôt un refus de l'opposition procréation-création sur laquelle repose tout un système de valeurs défavorables aux femmes. Au lieu d'opposer deux types de fonctionnement – corporel et spirituel – en attribuant le plus prestigieux aux hommes et le plus dévalorisé aux femmes, la métaphore féminine insiste sur la capacité *double* des femmes : produire à la fois des êtres vivants et des textes. Du fait qu'elle remet en cause la dichotomie qui fonde les textes masculins, cette métaphore traduit une manière radicalement autre d'envisager la création artistique et les valeurs qui président à son éclosion.

Dans les romans retenus ici, cette réconciliation des contraires, cette unification du corps et de l'esprit, cette célébration de la capacité créatrice des femmes, jouent à plein. Ce qui faisait, selon la pensée traditionnelle, l'incapacité de créer des femmes – la maternité – devient au contraire un mode d'accès privilégié des femmes à la créativité.

Et ouvre peut-être la porte à une pensée nouvelle. Théoriciennes et créatrices s'entendent pour déclarer que l'expérience de la maternité abolit les frontières, lève les dichotomies sur lesquelles est fondée notre mode de penser : « La maternité est le lieu de rencontre de la nature et de la culture, elle est corps et pensée, activité et passivité » (Vilaine 1986 : 17). Comme l'enfant dans le corps de sa mère n'est ni elle, ni tout à fait un autre, l'idée même de dedans et de dehors se trouve remise en cause (Rich 1976 : 64). La séparation entre corps et esprit que nous a léguée le christianisme, et qui engendre la haine du vivant (Huston 1990; Chawaf 1992), se trouve également abolie. La maternité peut donc favoriser une certaine création féminine « dans la mesure où elle lève les fixations, fait circuler la passion entre vie et mort, moi et autre, culture et nature, singularité et éthique, narcissisme et abnégation » (Kristeva 1977 : 6).

5. Voyons un exemple. James Joyce, dans une lettre à sa femme, Nora, décrit ainsi son livre : « l'enfant que j'ai porté pendant des années et des années dans le ventre de mon imagination comme tu as porté dans ton ventre les enfants que tu aimes, et je l'ai nourri, jour après jour, à même mon cerveau et ma mémoire » (Friedman 1989 : 79, je traduis). Autrement dit, à lui le travail de l'esprit, la création, et à elle le travail physique, la procréation.

S'il est vrai, comme l'écrit enfin Hélène Cixous, qu'à accueillir du vivant en soi, on vit « une transformation des rythmes, des échanges, du rapport à l'espace, de tout le système de perception » (Cixous 1975 : 166), cette expérience débouchera sur une nouvelle éthique et donnera lieu à des formes d'écriture originales.

Dire ce qui n'avait jamais été dit, donner à entendre une voix jusque-là muette : voilà l'entreprise, hardie, à laquelle se livrent les écrivaines retenues ici. L'éthique comme l'esthétique sont à repenser au féminin.

La cohorte fictive : « Que va-t-elle écrire ? »⁶

L'épigraphe de *La cohorte fictive*, de Monique La Rue, tirée d'un roman de Jean-Marie Le Clézio, illustre la mentalité contre laquelle s'écrit le roman :

C'est ça qui me dégoûte chez les femmes [...] C'est ça qui me déplaît. Le besoin qu'elles ont d'exprimer toutes leurs sensations. Sans pudeur. Et presque toujours faux. Comme si, d'ailleurs, ça avait quelque importance pour les autres (p. 7).

« Les autres », on l'aura deviné, sont ceux qui comptent : les hommes. Oubliant que les « sensations » des hommes (Portnoy qui se masturbe) remplissent leurs romans, le personnage de Le Clézio voudrait que les femmes se cantonnent dans un silence pudique. Et de quel droit affirmer que leurs propos sonnent faux, sinon à les mesurer à l'aune de la virilité ? On voit en tout cas quels tabous pèsent encore sur l'écriture des femmes, à quels obstacles se butent celles qui tiennent quand même à dire l'expérience intime. La maternité en particulier, la jouissance de la grossesse, l'expérience de l'accouchement, sont demeurées hors langage. Rattacher la mère au langage littéraire serait ainsi une « voie de la venue moderne des femmes à l'écriture » (La Rue 1982 : 54).

La cohorte fictive est une tentative très riche de faire parler la mère à la fois comme sujet sexué et comme sujet écrivain. Le titre nous situe d'emblée dans un espace qui lie la maternité – « cohorte » est un terme de démographie renvoyant ici à un monde féminin composé de cinq sœurs – à la création : car cette cohorte est toujours déjà fictive. Le roman compte deux types de chapitres alternants. Le récit premier est celui de Clothilde, qui vient d'accoucher d'un fils et qui tente d'écrire un roman. Se débloque alors chez elle une créativité jusque-là freinée. Les entre-chapitres constituent selon toute vraisemblance le récit de Clothilde. Il s'agit d'une sorte de roman familial sur la mère, les cinq sœurs, la forêt originelle et, surtout, la folie du désir. Se multiplient les rencontres sexuelles, tantôt passionnées, tantôt ratées ; mais dans tout ce récit second, pas un mot sur la maternité. C'est un fait curieux, auquel il faudra revenir : la maternité et la voix de la mère se trouvent évacuées une fois de plus, alors même que Clothilde (tout comme Monique La Rue) rêve de les faire entrer dans son roman.

La maternité à repenser

Le récit premier procède d'une volonté de démythifier la maternité, de parler de ses tâches sans romantisme, aux antipodes de l'image en rose et en blanc qu'en proposent les « revues crélines » (p. 9). Sans cesse, le texte

6. La Rue (1979 : 12). Sauf indication contraire, toutes références ultérieures, dans la présente partie du texte, renvoient à *La cohorte fictive*.

renvoie à la matière, à l'ancrage corporel : « faire de la vie dans son propre ventre avec tout le pipi-caca qui s'ensuit » (p. 11). Traitant de la mère, les hommes sont partagés entre l'idéalisation de son altruisme et le dégoût devant sa corporalité (Rich 1976). Il va sans dire que ni l'une ni l'autre position n'est accessible à la femme qui désire écrire sur l'expérience concrète de la maternité. Monique La Rue signe ici une « re-vision », selon le terme d'Adrienne Rich, de cette expérience, en la reformulant du point de vue de la mère, et de l'intérieur.

La métaphore maternité – création joue ici à plein. Les deux désirs – l'enfant, le livre – se retrouvent chez la même femme, Clothilde, et semblent à la fois se contredire et se compléter. Si elle a eu un bébé, dit-elle, c'est qu'elle voulait écrire. Mais en même temps, elle a voulu faire écran, obstacle à l'écriture, se donner un alibi pour le roman qu'elle n'arrive pas à écrire : elle comprend « l'ambivalence entre ces deux formes de fécondité, qu'elles puissent se tuer l'une l'autre, que l'une soit exclusivement réservée aux femmes » (p. 11). Enfanter et créer sont donc deux formes voisines : la première attire parce qu'elle est réservée aux femmes, et pourrait entraîner en quelque sorte la féminisation de l'autre. La création pour les femmes serait d'un ordre particulier, par analogie avec leur capacité d'enfanter. Mais cette interpénétration des deux formes de fécondité crée aussi un risque qui n'existe pas pour les hommes : il y a danger que la maternité prenne le pas sur la création, ou inversement. L'équilibre à trouver constitue la matière même du roman.

Malgré les risques, malgré le danger, l'interpénétration de la création et de la maternité est présentée comme une chance accordée aux seules femmes. La grossesse est le moment d'une fusion, d'une « sorte d'accord très rare entre le corps et les mots » (p. 10), où l'on se sent « toute connectée », un moment donc qui s'accompagne d'une nouvelle conscience morale et sensible. Les analogies sont nombreuses, tout au long du roman, entre le développement lent et organique du récit (p. 18), la « conception du livre » (p. 84), l'enfant comme livre « mais de peau » (p. 25), ou inversement la peau du ventre « mince comme du papier parchemin » (p. 67). Corps, temps et écriture finissent par se superposer : « cette contraction-ci, cette minute-ci, cette phrase-ci » (p. 67). D'autres formes féminines – un tricot tricoté « lousse », une mayonnaise qu'on fait monter – donnent le ton dans ce récit où il n'y a « ni de plan, ni de raison » (p. 56).

Ni plan ni raison, donc, mais des rythmes. Refusant les formes imposées, on cherche une manière de dire qui corresponde à l'expérience de la maternité : « trop de grammaire dans la tête, l'ordre nous tue, la suite des mots, des phrases, du travail, des familles encerclantes, des vêtements, de la cohorte » (p. 100). La solution trouvée est ingénieuse : c'est le rapport au bébé qui imprime son rythme au récit. Au sommeil du bébé correspondent, pour Clothilde, les plages d'écriture : « il s'est réveillé, puis réendormi, semble-t-il, puisqu'il ne récidive plus. Elle est en sursis. Que va-t-elle écrire ? » (p. 12). Le reste du livre constitue évidemment une réponse à cette question qui devient plus vaste : que vont-elles écrire, maintenant qu'elles peuvent intégrer ce qui jadis était séparé, dire ce qui jadis se taisait ?

L'impasse du récit second

Le récit second, celui que rédige la nouvelle mère Clothilde, est donc le roman familial d'un monde au féminin, d'une mère et de ses cinq filles (du père, il

est très peu question; il est celui qui se trouvait derrière l'appareil-photo, donc qu'on ne voit pas sur les photos de l'enfance). Cela se passe en forêt, près d'un lac, dans un espace des débuts du monde, sans mots ou presque, le monde de la mère qui a partie liée avec l'archaïque et l'indicible. Au centre, se trouve Zette, la plus jeune, qui s'est donné la mort par noyade. Mais il semble clair que la mère a causé cette mort en voulant maintenir sa fille dans une symbiose trop étroite qui « devint vite pour Zette une charge fort onéreuse » (p. 29), en exigeant en quelque sorte que sa fille lui donne la vie. Lorsque Zette, excellente nageuse, se laisse sombrer dans le lac, on comprend qu'il s'agit d'un retour vers le corps de la mère : « ouvrir la bouche et le nez tout grands pour gorger son corps du liquide organique plein d'amibes, d'algues microscopiques, de bactéries vivantes, qu'elle n'aurait jamais dû quitter » (p. 118). La mère est encore celle qui absorbe, qui avale, qui détruit sa progéniture en l'empêchant de se détacher d'elle. Fait curieux, dans un récit destiné à repenser la maternité, la mère demeure primitivement mortifère.

Et voilà justement ce qui trouble dans ce roman, en tout cas dans le récit second qu'on nous donne pour celui de Clothilde. Le hiatus entre ce récit et les visées du récit premier – faire entendre une voix de mère, dire *autrement* la maternité – est de taille. En d'autres termes, le roman de Clothilde est en rupture radicale avec le projet de Clothilde et, plus globalement, avec celui du roman de Monique La Rue.

D'emblée, la facture du récit second étonne. Les chapitres du roman de Clothilde sont nettement plus sages, plus linéaires et plus traditionnels que le récit premier. La grammaire, la logique, l'ordre n'y sont pas remis en cause. Le passage le plus troublant à cet égard est celui où la narration embraye au « je » pour aussitôt se refuser cette liberté : « pas ce ton, plutôt suivre le plan, retrouver le narrateur [...] sinon ça n'a pas de sens ce que je vais dire, c'est honteux ce qui va sortir si je ne garde pas mon narrateur garde-fou » (p. 42). Tout se passe comme s'il y avait encore une mainmise masculine sur ce récit de femme (« le narrateur ») qui empêche de se laisser aller, et qu'on tient à conserver précisément pour cette raison. L'éclatement du récit premier, « ni de plan, ni de raison », fait place ici à une volonté de rester coûte que coûte dans le droit chemin narratif et même moral (« c'est honteux ce qui va sortir »). L'autocensure empêche d'aller au fond des choses (« l'ordre tue »), comme si les mots de Le Clézio, cités en épigraphe, avaient fait mouche. La honte, la pudeur si féminines jouent-elles encore ?

Alors que le projet de Clothilde était de dire ce qui n'avait jamais été dit, le récit second est notable surtout pour ce qu'il passe sous silence. Tout d'abord, l'enfant et le rapport à l'enfant s'en trouvent curieusement absents, évincés au profit du couple hétérosexuel. L'écriture a lieu pendant le sommeil du bébé et s'interrompt dès qu'il se réveille. De sorte que l'enfant devient le principal ennemi du récit, l'obstacle contre lequel se bute l'écriture. Il est le grand absent, le prétexte, pas plus. Ni dans le récit premier, ni dans le récit second, il n'est question du rapport à lui. La grossesse et l'accouchement accèdent à la représentation, mais pas la relation avec l'enfant réel. Le futur proche de l'écriture au féminin – « que va-t-elle écrire ? » – n'est possible qu'au prix du silence du bébé.

Au prix d'un autre silence aussi : celui de la mère maintenue dans la position archaïque, sans langage. Dans le récit premier, Clothilde est mère; dans

le récit second dont elle est l'auteure, elle n'est plus mère, mais fille. La mère, Flore, est présente comme toile de fond mais pas comme subjectivité. Dans le récit second, donc, aucune voix de mère : ni celle de Clothilde, qui, redevenue fille, y fait plutôt le procès de sa mère, ni celle de Flore, réduite au silence qui est celui de la mère dans l'ensemble de la fiction traditionnelle. Pourquoi la voix de la mère demeure-t-elle absente, alors même que le récit affiche sa volonté de la faire résonner ? La « fictionnalisation » de la voix de la mère semblerait encore une entreprise impossible.

Dès qu'elle se met à écrire, Clothilde ne parle plus qu'en tant que fille. Comme si le discours de mère demeurait toujours dans un au-delà auquel la fiction n'a pas encore accès. Comme si tout ce à quoi elle voulait donner voix se trouvait refoulé dans les marges du roman qu'elle écrit, existait avant et après l'écrit, autour de lui peut-être, mais n'était pas intégré au texte. La maternité reste donc dans les prémices de la fiction, dans le pré-texte, le hors-texte.

Ainsi, *La cohorte fictive* ne tient qu'à moitié ses promesses. Tentative très ambitieuse, elle achoppe à des obstacles qui sont peut-être inhérents à l'exercice. Le roman met en scène, de manière saisissante, la difficulté de faire entendre une voix de mère dans le cadre de la fiction. Le dernier chapitre laisse quand même planer l'espoir qu'il ne n'agit que d'une ébauche, d'une tentative qui sera suivie d'autres : « premier enfant, premier récit » (p. 120). À partir en tout cas d'une expérience propre à la femme, de nouvelles formes romanesques peuvent s'imaginer. Pour cela, il faudra « nager entre deux eaux et savoir s'y maintenir » (p. 120). Le pouvoir de réconcilier toutes les oppositions – proche et lointain, vie et mort, dehors et dedans, corps et mots – est lié à l'expérience de la grossesse et offre une manière novatrice de penser la créativité au féminin.

***La maison Trestler* : « qui, de Catherine ou moi, tire la fiction du réel ? »⁷**

Paru cinq ans après *La cohorte fictive*, le roman de Madeleine Ouellette-Michalska en partage nombre de traits⁸. Une femme travaille de haute lutte pour mettre en forme un récit d'un type nouveau – un récit où, comme dans *La cohorte fictive*, il n'y a « ni de plan, ni de raison » –, et nous le donne à lire à mesure. Le sujet essentiel devient donc la recherche d'une forme romanesque qui épouse le corps et l'expérience des femmes. Le livre et l'enfant, la création et l'accouchement sont assimilés une fois de plus.

La maison Trestler est toutefois un roman plus long et plus ambitieux, plus complexe. À la forme duelle de *La cohorte fictive* succède un texte éclaté, postmoderne (Paterson 1990; Moss 1991) composé de plusieurs temps forts : l'histoire de la rédaction d'un roman; des bribes de ce roman lui-même, qui raconte la destinée de Catherine, jeune femme rebelle de la lignée Trestler, au XVIII^e siècle; l'histoire de la narratrice, qui se rappelle son enfance difficile et raconte, au jour le jour, sa douloureuse séparation d'avec son mari, Stepan (Paterson 1990). S'y ajoutent des faits de l'actualité et de l'histoire du Québec :

7. Ouellette-Michalska (1984 : 93). Sauf indication contraire, toutes références ultérieures, dans la présente partie du texte, renvoient à *La maison Trestler*.

8. Des extraits d'un compte rendu élogieux de Madeleine Ouellette-Michalska sont repris sur la quatrième de couverture de *La cohorte fictive*.

visite du premier ministre français, Monsieur B, tournée royale d'Élisabeth II (deux événements qui soulèvent la question des rapports à la mère patrie), tentatives de conquête du Canada par les États-Unis en 1775 et 1812. Cet ensemble en apparence hétéroclite s'articule cependant autour de quelques axes privilégiés : la problématisation de l'Histoire (Paterson 1990), la dénonciation du colonialisme, le refus du patriarcat (que symbolise ici la maison paternelle). Plus important encore pour notre propos, le roman renferme une critique de l'Histoire comme discours masculin qui efface toutes traces de la présence des femmes, une tentative de reconstruction d'une lignée matrilineaire, et une réflexion approfondie sur les liens entre enfantement et création romanesque.

L'Histoire au masculin, la fiction au féminin

Que l'Histoire soit masculine, le texte nous le dit d'emblée. Faite de récits de batailles et de conquêtes, elle ne retient que l'éclat de la puissance politique, militaire, financière. Des femmes, tenues dans l'intimité du foyer, il n'est à peu près jamais question. Elles n'arrivent pas à laisser leur marque : « Nous barbouillons d'encre blanche des archives invisibles, mais ce n'est pas nous qui faisons les lois, les guerres, les gouvernements » (p. 67). D'où la soif de tout savoir à propos des femmes du passé, le besoin de remonter le temps pour retrouver ou pour inventer – c'est la même chose – les disparues. Pour que leurs histoires entrent enfin dans l'Histoire.

Au départ, la narratrice avait choisi comme protagoniste Madeleine, la fille aînée de la famille Trestler, et rédigé une vingtaine de pages qu'elle a par la suite déchirées; la trouvant trop sage, trop soumise au père, elle décide de construire le roman autour de la rebelle Catherine. Choix logique pour qui veut régler des comptes avec le Père, que ce soit le père de la narratrice, celui de Catherine, négociant riche et autoritaire, ou le patriarcat. Cette hésitation entre Madeleine et Catherine, entre le récit d'une soumission et celui d'une révolte, est l'une des manifestations de la recherche de la narratrice : que mettre en scène de l'Histoire des femmes, comment composer ce roman, comment le mettre en forme ? La narratrice multiplie les documents, les recherches, les visites chez l'« historien du dimanche », pour en conclure finalement, comme Clothilde, à l'impossibilité d'une narration linéaire : « Je soulève les draps. Les notes prises la veille forment un rectangle flou sur le plancher. Plus j'en accumule et moins je sais par quel bout commencer » (p. 187). Du présent et du passé qui se confondent, du « flou » des notes accumulées, comment tirer un récit ? Il faudra en tout cas refuser la narration ordonnée qui ne peut servir que de repoussoir. Les nombreux documents que cite la narratrice – reportages sur la visite de Monsieur B, contrats entre Trestler et ses employés, inventaire des biens du négociant, extraits du procès qui l'a opposé à sa fille – sont des modèles d'ordre et de logique. Mais tous ces textes effacent la présence féminine. Pour retrouver cette présence, il faut briser l'ordre linéaire, entrer dans l'intimité (« je soulève les draps »). Une fois que le récit s'éloigne des formes narratives fixes, de la narration historique qui fige et aplatit le réel en se donnant pour lui, tout est à réinventer. Ce que fait la narratrice en substituant à l'ordre (chrono)logique une logique interne, celle des affinités, des pulsions, des passions. La nouvelle fiction naît à travers des histoires de femmes, histoires d'amour et histoires de naissance.

Cette approche novatrice suppose de repenser la notion même de *l'importance* – en réhabilitant le réel des femmes, jugé banal – et d'écrire, au fond, une contre-histoire : « Ils ne savent pas que moi, et beaucoup d'autres femmes, brûlons d'un feu qui pourrait couvrir plusieurs chapitres de leurs livres » (p. 174). Le roman s'écrit aussi pour donner voix aux femmes du passé, dont on a détruit les textes. Quand la narratrice apprend qu'on a brûlé les lettres d'Iphigénie, nièce de Catherine (dont le nom rappelle bien entendu la jeune fille de la mythologie, sacrifiée par son père aux intérêts guerriers de la patrie), elle situe aussitôt cet acte dans un contexte plus vaste : « Je sais. On a aussi brûlé le journal intime de ma mère, de ma grand-mère, et ceux de Sophie Tolstoï et de Virginia Woolf attendirent longtemps avant d'être publiés » (p. 233). Redonner voix aux femmes célèbres et inconnues sera un travail long, douloureux, fait de faux départs et de nouveaux espoirs : « Le roman Trestler allonge. J'en jette des bouts et je recommence » (p. 65). Comme dans *La cohorte fictive*, la frontière entre réel et fiction se fait mobile. Catherine sera tantôt une femme vivante, dont on entrevoit la silhouette (« sa robe me faisant signe à distance comme une trace à saisir malgré les mots qui se refusent » (p. 65)) ou surprend la voix (« Je n'avais rien écrit depuis trois jours lorsque j'entendis Catherine répéter qu'Adélaïde devait absolument ouvrir les fenêtres de la chambre » [p. 78]), tantôt une pure création de la narratrice (« n'importe quelle phrase à qui je peux faire dire n'importe quoi » (p. 65)). Vers la fin du travail, d'ailleurs, l'enlèvement sera perceptible : « Si j'avouais que j'ai rédigé les deux tiers du roman Trestler et ne sais plus comment le terminer » (p. 213). La fin du roman paraît effectivement bâclée⁹. Peut-être le projet est-il, comme celui de Monique La Rue, irréalisable. Ou encore, cette difficulté à terminer le roman traduit peut-être une tentative de créer une autre forme dont l'ordre et la clôture ne seraient plus les valeurs principales; cette nouvelle forme serait dépaysante et risquerait de paraître ratée. Toujours est-il qu'une scène saisissante offre la métaphore d'une autre logique romanesque, révélée à la narratrice par Éva, propriétaire actuelle de la maison Trestler :

Elle ouvre deux armoires encastrées munies d'une double paroi qui servaient, croit-elle, à conserver le lait et le beurre. Aujourd'hui, nos murs sont de carton [...] Ceux-ci s'ouvrent comme des ventres. J'enfonce un bras dans l'ouverture, et l'humidité me couvre [...] Réveil des sens. Le récit s'organisera autour d'odeurs chaudes (p. 41).

Passage remarquable pour sa sensualité, pour la révélation de substances et de formes féminines (le lait, le beurre, les murs comme des « ventres ») qui débouchent sur une révélation formelle, une nouvelle manière, tactile, sensible, féminine, d'agencer le récit. S'enfoncer dans le maternel permet de trouver une nouvelle forme, proche du réel, une autre logique romanesque.

9. Jane Moss (1991) croit que les événements dysphoriques sur lesquels se ferme le roman – déclin du commerce de J.J. Trestler, abandon de la narratrice par son mari, mise en vente de la maison Trestler et mort de la plus grande étoile de la Voie lactée – sont des signes de la chute imminente de l'ordre patriarcal. L'idée séduit, mais le ton du roman n'est pas optimiste.

Remonter la lignée matrilineaire

Tout comme la narratrice cherche Catherine, celle-ci lutte pour remonter vers sa mère, morte en mettant au monde une cinquième fille. L'oubli dans lequel le père a fait tomber sa première femme depuis son remariage est le pendant exact de l'absence des femmes dans l'Histoire officielle. Contre cet homme autoritaire (« Dieu et Père ne font qu'un » (p. 76)), peu tendre pour ses filles, Catherine se rebelle : elle choisit son propre époux, le commis du père, alors qu'on la destinait à un grand mariage, et intente à son père un procès pour récupérer le part d'héritage maternel dont il l'a spoliée.

Surtout, comme la narratrice, elle cherche à remonter le courant du passé pour retrouver sa mère. Si elle apprend enfin le nom de sa mère, Marguerite Noël, elle n'aura de cette femme que des traces textuelles, ses initiales brodées sur un drap, une phrase gravée sur sa tombe : « Je devrai inventer moi-même les bras, le regard et le souffle absents » (p. 87). À son tour, Catherine doit donc composer avec les textes du passé, s'efforcer de conjurer l'absence. Très tôt, elle mesure la violence qu'on a faite à sa mère en l'effaçant de la mémoire de ses filles : « Sa vie devenait un silence honteux mesuré par leur bouche. Ma détermination était arrêtée. Plus tard, je vengerais cette femme » (p. 58).

Ce désir de venger la mère devient le moteur du récit de Catherine et dicte toutes ses actions ultérieures. Ainsi, le lien mère-fille, même si la mère est disparue, tisse la trame de l'Histoire, à l'insu des hommes et de manière souterraine; elle constitue une force assez grande pour faire fléchir le bel ordre familial et romanesque fondé sur la soumission à la volonté du Père.

Une douloureuse mise au monde

Peu à peu, le personnage de Catherine se confond avec celui de la narratrice. Leurs récits s'imbriquent, leurs voix s'entrecroisent. Le « je » de la narratrice et le « je » de Catherine coexistent par moments, à un point tel qu'on a du mal à les distinguer l'un de l'autre. En rêve, les deux figures se superposent : « Dans la nuit je rêve de Catherine. Je suis Catherine » (p. 53). Leurs sentiments se complètent, leurs corps se touchent, l'une lit par-dessus l'épaule de l'autre :

Son corps allongé entre ces lignes, ses yeux accrochés aux miens, elle recommence ses prières trois fois de suite (p. 72).

Subitement, dans mon ventre, ou dans celui de Catherine, une douleur aiguë s'éveille (p. 133).

Je fermais le livre où étaient racontés ces faits d'arme, mais Catherine, je le voyais, ne se sentait qu'à demi rassurée (p. 265).

Le temps qui les sépare s'abolit de lui-même, de sorte qu'elles se rendent simultanément à la messe dans l'église de la paroisse, assistent toutes deux à la naissance d'un enfant mort-né de leur mère, accouchent en même temps. Même si cette simultanéité est une illusion destinée à disparaître avec l'achèvement du récit, elle a pour effet de brouiller les liens entre réel et fiction, bien entendu, mais aussi entre auteure et personnage, mère et fille. Le récit fait, de la protagoniste du roman de la narratrice, une cocréatrice : « À la fin, je ne sais plus qui parle, qui a parlé [...] Qui, de Catherine ou moi, tire la fiction du réel, ou extrait le réel de

l'imaginaire » (p. 93). Autre manière de pousser jusqu'au bout la métaphore de l'enfant-livre en la faisant déboucher sur de nouveaux rapports entre femmes.

Tout au long du roman, la métaphore de l'enfant-livre revient en effet avec insistance¹⁰ et offre un modèle de la création romanesque au féminin, véritable mise au monde. La narratrice aura donc à se situer dans une « généalogie féminine », selon l'expression de Luce Irigaray (1981), où défilent sa mère et sa grand-mère, mais aussi Catherine, sa création fictive. Par moments, Catherine est assimilée à la mère de la narratrice : « plus tard, elle a fait huit enfants pour perpétuer la légende du corps inépuisable. Ma propre mère accoucha de quatorze » (p. 61). Mais le plus souvent, la narratrice voit en Catherine l'enfant à la fois de son corps et de son esprit : « Ma taille n'a pas bougé, mais Catherine mûrit dans mes flancs et ma tête. Portant jour et nuit l'enfant de ma chair et de mes mots, je vis une grossesse de rêve » (p. 65). Les oppositions habituelles entre corps et esprit, procréation et création, dedans et dehors¹¹ n'ont plus cours, minées par une expérience à la fois charnelle et spirituelle, par une pensée englobante. Tandis que Catherine rêve qu'elle naît, la narratrice rêve qu'elle lui donne naissance (p. 58-59); leurs accouchements se superposent : « Au même instant, dans une autre chambre, la sage-femme tamponne avec un linge les cuisses ouvertes de Catherine » (p. 228). Deux mères, deux filles, chassé-croisé des naissances, double mise au monde, charnelle et fictive. La simultanéité de toutes les naissances est une métaphore des liens entre les femmes comme de la puissance de la création au féminin.

Si, parfois, comme l'avait bien vu Monique La Rue, la grossesse peut se substituer à la création, au point de l'étouffer (la narratrice écrit : « Mon roman traînait. J'en sentais moins la nécessité depuis que je savais Catherine enceinte » (p. 193)), *La maison Trestler* insiste bien davantage sur la complémentarité des deux désirs :

Enfant, elle s'était dit qu'elle aimerait se trouver un jour dans la peau d'un écrivain. Or, curieusement, l'extravagance de ce désir a cessé de l'étonner depuis qu'un enfant se forme dans son ventre. Elle comprend maintenant mieux comment on peut se laisser envahir par une vie, comment on peut décider de l'absorber et de l'aimer comme la sienne (p. 196).

L'écriture est don, amour, accueil de l'autre en soi, réconciliation et fête, mise au monde des enfants de sa chair. En ce sens, les femmes sont susceptibles d'en changer le cours.

Vers une éthique maternelle

S'il est beaucoup question de naissance dans *La maison Trestler*, la narratrice nous entretient tout autant de la guerre : le père de Catherine a été soldat, son mari risque d'être mobilisé. Deux tentatives de mainmise américaine sur le Canada (1775 et 1812) se superposent à des guerres contemporaines, au

10. Un autre thème important du roman, la relation douloureuse du Québec avec la France, la mère patrie qui l'a abandonné, emprunte aussi le langage de la grossesse : « Ouvrir un pays, c'est comme accoucher, on ne peut fermer les yeux ensuite et dire merci, c'est terminé » (p. 67).

11. Enceinte, Catherine se sent « comme si sa chair était devenue la chair du monde, comme si l'espace entier était en elle » (p. 209).

bilan des morts à Beyrouth ou à Damas. Tout comme la narratrice, Catherine s'interroge sur la violence des hommes, maris, pères, frères : « Elle refuse de comprendre la loi absurde qui pousse les hommes à s'entretuer pendant que les femmes accouchent dans des draps blancs » (p. 142)¹². Au carnage de l'Histoire, à son long cortège de batailles et de morts, la narratrice oppose une passion entêtée pour la vie :

Quelle détermination, quelle intelligence et quelle tendresse peut-on convoquer pour exorciser la fascination de mort qui contamine nos archives, notre mémoire ? Je cherche à reconstituer une histoire qui échapperait à leur appétit d'anéantissement. Une chronique de la vie quotidienne, peut-être, d'une extrême simplicité, qui pourrait exercer une emprise analogue sur l'instinct de survivance et la volonté de création (p. 133).

Demeure donc un espoir, tenace : que triomphent l'intime, le quotidien, liés à la paix, à la vie tranquille. La « géographie intime des femmes » (p. 110), envers de l'Histoire officielle, est la métaphore d'un nouvel espace de vie qui ouvre un nouvel espace textuel. Raconter de nouvelles histoires permet donc d'infléchir le cours de l'Histoire. Lorsque se liguent « l'intelligence » et « la tendresse », les femmes – et leur écriture – pourraient bien refaire le monde.

« Rien ne ressemble autant à l'euphorie de la grossesse et de l'accouchement qu'écrire un roman », affirme Madeleine Ouellette-Michalska (quatrième de couverture de *La cohorte fictive*). Longtemps, les capacités reproductrices des femmes ont servi à les tenir à l'écart de la création; elles ont fait des enfants au lieu de faire des livres. De nos jours, certaines créatrices font de la grossesse une métaphore privilégiée de l'écriture au féminin. Certes, il ne peut s'agir de déclarer les hommes et les femmes sans enfants inaptes à la création; toute l'histoire littéraire prouve le contraire. Reste que le modèle qu'esquissent Monique La Rue comme Madeleine Ouellette-Michalska laisse croire à un accès privilégié des femmes à une nouvelle forme de création plus déliée, plus libre, une fête du corps et de l'esprit, tous contraires réunis, toutes contradictions abolies.

***Le bruit des choses vivantes* : « maman, lis-moi ce que j'ai écrit »¹³**

Le bruit des choses vivantes, premier roman de la poète Élise Turcotte, se situe dans la même lignée que *La cohorte fictive* et *La maison Trestler* dans la mesure où la créativité des femmes y est présentée (de manière implicite, cette fois) comme étant liée à l'expérience de la maternité. Avec une différence de taille, toutefois : chez La Rue et Ouellette-Michalska, la grossesse et l'accouchement, au sens propre et au sens figuré, prennent toute la place; la relation mère-enfant est à peine esquissée. Élise Turcotte met au centre de son roman le rapport quotidien entre Albanie et sa petite fille de quatre ans, Maria. Ici,

12. Nancy Huston (1985) affirme que la prédilection des hommes pour les rituels violents en général et pour la guerre en particulier est une tentative de réponse à la capacité d'enfantement des femmes. Ainsi, sur le plan métaphorique, s'affronteraient la capacité de donner la mort et celle de donner la vie.

13. Turcotte (1991 : 88). Sauf indication contraire, toutes références ultérieures, dans la présente partie du texte, renvoient au *Bruit des choses vivantes*.

l'enfant – réelle plutôt qu'absente ou fantasmée – est vue comme une complice de la mère, voire une cocréatrice. Et elle aura, elle aussi, voix au chapitre.

Autre fait remarquable, une mère parle, ici, avec passion et douceur, de son expérience quotidienne de la maternité. Nous ne possédons encore que très peu de romans, et aucune théorie, qui présentent le rapport mère-enfant du point de vue de la mère. La psychanalyse, centrée sur l'enfant, ne rend aucunement compte de la subjectivité de la mère. Chez Freud, chez Lacan, chez Winnicott, de manière différente, la mère est une donnée ou une absence, une toile de fond à partir de laquelle l'enfant se détache et conquiert sa subjectivité, mais jamais une personne (Suleiman 1985). Absente de la principale théorie de la personnalité humaine, la voix de la mère l'est également, nous l'avons vu, de presque toutes les fictions. Voilà donc la nouveauté du roman d'Élise Turcotte : tranquillement, sans éclat, une mère livre sa propre subjectivité, sans pour autant que soit étouffée la voix de sa fille.

Albanie livre surtout les sentiments que lui inspire sa fille, véritable passion d'amour : « c'est grâce à elle si les choses existent autour de moi » (p. 13). Le pronom « nous » commandant l'accord au féminin pluriel, très fréquent dans le texte, y compris pour décrire des goûts, des sentiments, des états d'âme¹⁴, signale cette complicité, cet accord entre les deux. Comme le fait remarquer Luce Irigaray (1992 : 125), rares sont les occasions, pour les femmes, d'utiliser un féminin pluriel : dans le couple hétérosexuel comme dans le rapport mère-fils et dans la plupart des situations liées au travail et à la vie collective, la marque du féminin s'efface. Le rapport mère-fille est, de ce point de vue, privilégié et offre l'occasion de repenser le monde au féminin.

Proximité et séparation

Maria a trois ans, puis quatre; c'est le temps de la proximité, d'une semi-symbiose entre mère et fille : « un être, parfois à l'intérieur d'un autre être, parfois à l'extérieur » (p. 14; notons que l'opposition dedans-dehors s'estompe une fois de plus). Cette symbiose partielle est facilitée par la quasi-absence du père. Albanie et celui qu'elle nomme toujours « le père de Maria » sont séparés, de sorte que mère et fille vivent entre elles, dans leur petite bulle. C'est l'âge magique, l'âge de l'enchantement, des jeux, de la complicité et de la création. Le temps de la fusion, mais qu'Albanie sait menacé. Fait original, le désir de séparation ne vient pas de la fille, mais de la mère qui sait que sa fille doit se détacher d'elle : « Maria était déjà toute ma vie, mais je savais très bien qu'il ne fallait pas que je sois toute la sienne. Enfin, pas pour toujours » (p. 13). C'est peut-être là la grande angoisse du livre : la question de la séparation, nécessaire mais déchirante. Le conflit entre mère et fille qui anime tant de romans n'est pas présent ici (la relation est parfaite, sans colère ni rancune, sans doute quelque peu idéalisée). Le conflit se trouve plutôt chez Albanie, entre son désir de sa fille (« elle était toute ma vie ») et sa conscience qu'il faut laisser partir Maria (« mais il ne fallait pas que je sois toute la sienne »). Équilibrer désir d'indépendance et désir de proximité, laisser place à la subjectivité de l'enfant sans étouffer celle de la mère, voilà l'espoir que fait miroiter ce roman.

14. Quelques exemples : « nous étions si blanches toutes les deux et il y avait de drôles de reflets sur notre peau » (p. 13); « nous avons dessiné une maison » (p. 54); « nous n'aimons pas les chiens » (p. 65).

Dans une scène révélatrice, Albanie, à la fenêtre, voit jouer une petite fille blonde devant la maison. Au bout d'un moment, elle reconnaît Maria. La distance entre les deux et la vitre qui les sépare sont signes d'une coupure à la fois salutaire et douloureuse. Albanie sent la même solitude, dit-elle, que Maria a connue « le jour où elle a compris qu'elle n'était pas moi, et que je n'étais pas elle » (p. 89). À la fenêtre, elle se cache, elle se sent intruse, espionne de l'intimité de sa fille, voleuse d'une partie de Maria qui lui échappe désormais. Ce n'est pas le moindre mérite du livre que d'insister sur cette séparation, toujours à réaffirmer et à assumer. Ainsi passe dans le roman une véritable voix maternelle.

Du côté de Maria, cette même scène est à interpréter autrement : Maria est contente de savoir que sa mère la voit sans que Maria le sache, car c'est comme si Albanie était toujours présente. Ce passage donne donc une double lecture, celle de la mère et celle de la fille, du phénomène de la séparation. Deux voix se côtoient, deux regards sur le monde, qui se complètent au lieu de s'annuler.

Refaire le temps et la forme romanesques

La représentation du temps dans le roman est liée également à ce mouvement entre proximité et séparation. Le temps romanesque paraît d'abord sagement linéaire, sans relief particulier. Mais une lecture plus attentive révèle qu'il s'agit d'un temps déterminé par le rapport mère-fille. Les jours ont du sens dans la mesure où ils rapprochent les deux êtres. Si Maria se trouve absente, chez son père, tout se détraque : « Quand Maria n'est pas là, les heures se déroulent dans un seul souffle, elles n'ont pas de nom, elles ne sont pas divisées en chapitres comme une histoire » (p. 40). Sans la fille, donc, pas de forme, pas d'écriture. Toute la journée, à son travail, Albanie attend que le temps passe et que le soir lui ramène Maria¹⁵. Et le temps quotidien, celui de la garderie ou des gardiennes, se voit à l'occasion banni : mère et fille restent alors toute la journée ensemble, sur semaine, comme des amoureuses clandestines : « l'école buissonnière, nous deux en pyjamas avec un cahier rouge sur nos genoux » (p. 57). Le temps est une matière plastique, à laquelle mère et fille impriment, ensemble, leur marque : « Je pense : voici encore une journée, la journée d'Albanie et de Maria » (p. 18).

Au temps quotidien du rapport mère-fille se superpose le temps des catastrophes – tremblements de terre, meurtres, guerres – qui scande la relation mère-fille et lui donne encore plus de poids et de relief. La bulle où se trouvent la mère et la fille est perméable, fragile; mieux, on la veut telle. Car aux drames des autres, on ne peut rester indifférent. Aimer Maria porte à aimer les autres : « le désespoir des autres noircit le bonheur de Maria » (p. 52). Albanie attire les confidences, s'inquiète des êtres blessés, qu'il s'agisse d'Agnès, une femme déjà âgée qui cherche son frère disparu depuis de longues années, ou de Félix, un petit garçon qu'il faut placer dans une famille d'accueil. Le rapport mère-fille est présenté comme le centre amoureux qui fait irradier la tendresse vers les autres dans des cercles de plus en plus grands. Ainsi, la pratique maternelle tend vers la non-violence, la résolution des conflits et la

15. Les heures que passe Albanie loin de sa fille correspondent toujours à des actions de Maria : « Je regarde souvent l'horloge placée au-dessus de la tête de madame Raymond. Dix heures: Maria écoute *Les contes de la forêt verte*. Deux heures: elle fait du bricolage, elle dessine un autre chat carré » (p. 16).

sollicitude, ce que Sara Ruddick (1989) appelle *maternal thinking*, et établit de nouveaux liens entre le privé et le public, entre l'infiniment petit et l'infiniment grand. Ce n'est pas un hasard si Albanie devient amoureuse de Pierre, le travailleur social qui s'occupe des enfants mal aimés, dont elle reconnaît la sollicitude et la tendresse.

Elle et moi au centre du monde

La grande originalité du *Bruit des choses vivantes* réside dans sa manière de tout restructurer autour de la relation mère-fille : le temps romanesque, comme nous l'avons vu, mais aussi les structures familiales. Les parents de Maria étant séparés, le triangle œdipien traditionnel – le père, la mère, l'enfant – s'efface ici, au profit du couple mère-fille. Avec pour conséquence une reformulation de la structure œdipienne qui entraîne une reformulation des structures narratives¹⁶. Luce Irigaray critique le modèle freudien fondé sur le lien au seul père :

Ainsi ce qui s'appelle aujourd'hui structure œdipienne comme accès à l'ordre culturel s'organise déjà à l'intérieur d'une seule lignée de filiation masculine sans symbolisation de la relation de la femme à sa mère. Les rapports mères-filles dans les sociétés patrilinéaires sont subordonnés aux relations entre hommes (Irigaray 1990 : 19).

De manière implicite, la même critique se fait jour dans les romans de Monique La Rue et de Madeleine Ouellette-Michalska. Repenser l'Œdipe, symboliser la relation mère-fille et la mettre au centre du discours dans un espace précœdipien où la présence du père se fait discrète, donner la parole à la mère mais aussi à la fille, tout cela aura donc des retombées à la fois privées et publiques, contribuera à l'émergence d'une culture au féminin à partir de laquelle on peut embrasser le monde.

Dans *Le bruit des choses vivantes*, la fille n'a pas eu à se détacher de sa mère, à apprendre le mépris pour les femmes et le désir des hommes, autrement dit à suivre le trajet œdipien que décrit Freud (1923). Peut-être Maria est-elle trop jeune, à quatre ans, pour être entrée dans le désir du père ? Quoi qu'il en soit, elle vit plutôt en symbiose avec sa mère. À la fin du roman, se reconstitue un nouveau triangle avec Pierre, l'amant d'Albanie. Mais le rapport mère-fille demeure primordial. Au tout début de la relation, Albanie tient à ce que Pierre s'imprègne de l'image d'elle et de Maria enlacées, comme si les deux ne faisaient qu'une, pour qu'il voie qu'elle est avant tout la mère de Maria. À la fin du roman, le voyage que font Albanie et Maria rétablit le couple mère-fille aux dépens du triangle ; Pierre, littéralement et au figuré peut-être aussi, ne sera pas du voyage. L'espace mère-fille demeure intact.

Au triangle affaibli construit autour du couple mère-fille s'ajoutent des relations satellites avec d'autres personnes significatives : Félix, Agnès, une amie, Jeanne, et son fils. Comme si l'espace œdipien – et donc l'espace narratif – s'ouvrait, s'assouplissait, se faisait multiple comme la famille moderne.

16. À partir d'un texte de Freud, « Le roman familial des névrosés » (1909), nombre de théoriciens et de théoriciennes, dont Marthe Robert (1972), ont établi d'étroites correspondances entre les structures psychiques d'un individu et les structures de ses récits. Hirsch (1989) fait remarquer que l'évolution particulière des filles se traduit par des structures narratives qui leur sont propres.

Le roman familial englobe désormais le quartier et, par extension, le monde (les enfants souffrants vus à la télévision). Le rapport mère-fille n'est donc pas un repli sur soi, mais le tremplin qui permet une vision plus vaste des relations entre les êtres. C'est à partir de ce lien exclusif que, paradoxalement, on peut aller vers autrui.

Écrire, ensemble

À la différence des narratrices de *La cohorte fictive* et de *La maison Trestler*, Albanie ne semble pas, au départ, être une artiste. C'est plutôt son expérience de la maternité qui la pousse à vouloir saisir et conserver la réalité. De sorte que la mère et la fille sont des créatrices, ensemble. Albanie, d'abord, de son côté, travaille très fort pour ne rien perdre, pour garder en elle toutes les images de Maria. N'est-ce pas là la définition même de l'écriture : que rien ne se perde ? « La voix me dit d'être là, d'y être encore plus, de ne rien perdre, d'imprimer cette image en moi pour toujours » (p. 47). Le temps est celui des saisons et des émotions, celui que construisent, ensemble, mère et fille : « Les objets tournent et volent pour nous. Avec eux, et avec notre cœur, nous bâtissons la mémoire » (p. 61).

Il semble qu'on ait beaucoup de mal, en général, à trouver un équilibre entre deux voix : l'une ou l'autre subjectivité, celle de la mère ou celle de la fille, se voit étouffée. Dans la plupart des romans de femmes, c'est la voix de la mère qu'on tait; dans *La cohorte fictive* et *La maison Trestler*, la voix de la mère émerge, mais au détriment de celle de l'enfant. Élise Turcotte fait un pas de plus vers la réconciliation des deux. La voix d'Albanie est forte, mais il y a de la place pour celle de Maria. Ici, l'enfant est merveilleuse, individualisée, une véritable personne, alors que chez La Rue et Ouellette-Michalska, c'est un bébé indifférencié, dont nous ne savons rien. Ce qui compte pour ces auteures, c'est d'être mère; ce qui compte dans le roman d'Élise Turcotte, c'est d'être la mère de Maria.

Les innombrables petites histoires que raconte Maria sont intégrées au récit d'Albanie, de sorte qu'on se trouve en présence de deux voix, d'une véritable tentative de mettre en scène la double subjectivité de la mère et de la fille. Les récits de Maria ont le pouvoir de faire dérapier l'espace narratif : « Quand Maria arrive en courant pour nous dire qu'il y a plein de bonbons au bord du Nil, nous oublions nos histoires et nous nous retrouvons tous les quatre en Égypte, dans une de leurs histoires à eux » (p. 29). Ensemble, les deux femmes écrivent des histoires, trouvent des titres et dessinent la couverture de « leur » livre. Maria s'invente une petite sœur, Salomé, dont elle dicte les aventures à Albanie. Elles créent des cahiers où se côtoient les histoires, les dessins, les images de Maria bébé, les photos découpées dans des revues. Du coup, le réel prend des airs de fiction créée par le couple mère-fille : « Noël est un ensemble de jours découpés dans une revue. Chaque jour est un collage avec beaucoup de couleurs » (p. 73). Dans la scène la plus significative, de ce point de vue, Maria « a fait semblant d'écrire toute une lettre d'amour. Ce soir, elle va me demander de lui lire, en trépigant, maman, lis-moi ce que j'ai écrit » (p. 88). Les mots et l'amour – c'est la même chose au fond – circulent à double sens, et il faut être deux, mère et fille, pour les posséder pleinement.

Albanie rêve du grand livre qui puisse contenir tout ce qu'elles aiment, elle rêve de le destiner à sa fille :

Si je récapitule bien, si je suis capable de faire qu'une image touche une autre image, cela pourrait finir par faire une fameuse histoire pour Maria. Elle en ferait toutes les illustrations et cela deviendrait le plus beau livre que nous ayons jamais lu (p.91).

Tout utopique que soit ce projet, c'est celui même du *Bruit des choses vivantes*. Cette mère qui fait des liens, qui consigne l'amour, les êtres et les objets, cette mère qui destine son récit à sa fille et qui en puise la matière dans leur vie commune, cette mère qui invite sa fille à devenir collaboratrice à part entière, imagine et met en scène une forme complètement inédite. L'analogie se fait désormais, non pas entre accoucher d'un enfant et accoucher d'un livre, mais entre deux manières de vivre le temps, avec l'enfant réel et dans l'écriture. La fin du roman marque le départ de la mère et de la fille, seules, pour un voyage depuis longtemps désiré. Le carnet de rêves fait place au carnet de voyage, mais l'écriture continue. Roman de la mère et de la fille, roman à quatre mains, à deux voix distinctes et pourtant unies dans un même rêve d'amour et d'absolu, *Le bruit des choses vivantes* inaugure une nouvelle manière de représenter le monde.

Les voix de mère : la fiction réinventée

La métaphore qui assimile le livre à un enfant sert-elle les écrivaines ? La féministe américaine Nina Auerbach croit que non. Les écrivaines qu'elle étudie, Jane Austen et George Eliot, ont choisi l'art plutôt que le destin féminin usuel, la maternité; ce refus de la maternité leur a ouvert la voie à une créativité « plus spacieuse, plus adulte, plus englobante » (Auerbach 1978 : 14, je traduis). La métaphore enfant-livre dévalorise leurs productions artistiques en laissant croire qu'elles étaient des substituts ou de pâles succédanés de la maternité réelle. Sans doute Auerbach a-t-elle raison pour nombre de femmes des siècles passés. Création et maternité s'opposaient alors; il fallait choisir (rares sont, avant notre siècle, les femmes qui sont parvenues à les concilier). À notre époque, pour la première fois peut-être, une réconciliation des deux devient possible. Mieux, il est possible de faire précisément de cette réconciliation la matière de son écriture. Écrire aujourd'hui en faisant entendre une voix de mère, assimiler enfantement et création romanesque, ce n'est pas se soumettre à une équivalence réductrice selon laquelle toute femme normale est mère, ni brandir son ventre comme une ultime justification d'exister, ni verser dans l'essentialisme. Les femmes qui s'y emploient ouvrent plutôt une voie nouvelle, se réinventent en même temps femmes *et* créatrices, transforment à la fois la maternité et la fiction. On pourrait même dire que ce n'est que si on arrive à concilier maternité et création que toutes deux prendront leur pleine signification, dans l'éclatement des chairs et des mots.

Le créateur littéraire, dans la description qu'en fait Freud (1908), demeure toute sa vie l'enfant qui remanie inlassablement son roman familial. Sans échapper à cette loi, les romancières étudiées montrent qu'il est possible d'accéder à une créativité adulte, ancrée dans un point de vue de mère. Il ne s'agirait alors plus de perdre du terrain, mais de remonter à une sagesse perdue :

Tenter de revenir littérairement à ce langage primitif de la vie humaine dont les origines sont biologiquement liées au corps, c'est apparemment reculer mentalement. Mais en réalité, c'est, fortifié par le langage intellectuel que nous ont transmis nos pères et la civilisation, revenir à nos premiers âges

sans la vulnérabilité et le dénuement qui étaient les nôtres à cette époque pour, désormais adultes, être capables de nous enrichir verbalement d'une expérience intime et directe de notre vie organiquement charnelle.

Chawaf 1992 : 101

Un tel retour aux origines ne saurait être l'apanage des mères biologiques, loin de là; la vision de Chawaf n'a rien d'essentialiste. Reste que, à faire de la mère un sujet plutôt qu'un objet, on ouvre de nouveaux espaces romanesques qui pourront à leur tour transformer le réel. Comme l'écrit Marianne Hirsch (1989 : 161, je traduis), « Tant et aussi longtemps que les mères demeureront des objets d'exploration plutôt que des sujets sociaux, psychologiques et linguistiques, il sera impossible de rompre avec la tradition pour raconter de nouvelles histoires ». Les écrivaines dont il a été question ici écrivent justement ces nouvelles histoires, transforment la fiction en y intégrant une voix de mère. Ce faisant, elles offrent de nouveaux modèles de la créativité. Mieux, à faire appel à la fois au corps et à la tête, aux sens comme à l'intellect, à remonter à la naissance de la vie et du langage, elles refusent la pensée dichotomique et s'ouvrent à la vie dans toute sa complexité :

Pour que la vie vive en nous, il faudrait que la chair et l'esprit ne fassent qu'un [...] dans une union intérieure où le corps et l'esprit, en s'unissant en chacun de nous, puissent nous ouvrir à l'autre et à l'extérieur et nous rendre pleinement humains avec soi et avec l'autre, dans le respect de l'altérité et de l'intégrité.

Chawaf 1992 : 39

Écrire devient une manière de résister à la violence de notre époque, de faire triompher la vie sur la mort (Chawaf 1992 : 178). Chacune des romancières étudiées ici contribue à sa façon à cette entreprise essentielle en faisant en sorte que le renouvellement des formes romanesques se double de l'élaboration d'une nouvelle éthique : non-violence, amour du quotidien, application tendre et attentive à écouter, dans la confiance et la compréhension, « le bruit des choses vivantes ».

Lori Saint-Martin
Département d'études littéraires
Université du Québec à Montréal

RÉFÉRENCES

- AUERBACH, Erich
1968 *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, traduit de l'allemand par Cornélius Heim. Paris, Éditions Gallimard, coll. « Tel ».
- AUERBACH, Nina
1978 « Artists and Mothers : A False Alliance », *Women and Literature*, 6, 1 : 3-15.
- BERNIER, Jovette
1982 *La chair décevante*. Montréal, Éditions Fides. (Édition originale 1931.)
- BOYNARD-FROT, Janine
1982 *Un matriarcat en procès, analyse de romans canadiens-français : 1860-1960*. Montréal, Presses de l'Université de Montréal.

- BROSSARD, Nicole
1977 *L'amèr*. Montréal, Éditions Quinze.
- CHAMBERLAND, Aline
1985 *La fissure*. Montréal, Éditions VLB.
- CHAWAF, Chantal
1992 *Le corps et le verbe. La langue en sens inverse*. Paris, Presses de la Renaissance, coll. « Les essais ».
- CIXOUS, Hélène et Catherine Clément
1975 *La jeune née*. Paris, Éditions 10/18.
- COLLECTIF
1979 *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine*. Montréal, Éditions du remue-ménage.
- CONAN, Laure
1976 *Angéline de Montbrun*. Montréal, Éditions Fides. (Édition originale 1881.)
- FREUD, Sigmund
1908 « Le créateur littéraire et la fantaisie », in Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, traduit de l'allemand par Bertrand Féron. Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio essais », 1985 : 31-46.
1909 « Le roman familial des névrosés », in Sigmund Freud, *Névrose, psychose et perversion*, traduit de l'allemand par Jean Laplanche. Paris, Presses universitaires de France, 1973 : 157-160.
1923 « L'organisation génitale infantile », in Sigmund Freud, *La vie sexuelle*, traduit de l'allemand par Denise Berger et Jean Laplanche. Paris, Presses universitaires de France, 1969 : 113-116.
1925 « Quelques conséquences psychiques de la différence anatomique entre les sexes », in Sigmund Freud, *La vie sexuelle*, traduit de l'allemand par Denise Berger et Jean Laplanche. Paris, Presses universitaires de France, 1969 : 122-132.
- FRIEDMAN, Susan Stanford
1989 « Creativity and the Childbirth Metaphor: Gender Difference in Literary Discourse », in Elaine Showalter (dir.), *Speaking of Gender*. New York, Routledge : 73-100.
- HÉBERT, Anne
1988 *Le premier jardin*. Paris, Éditions du Seuil.
- HIRSCH, Marianne
1989 *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*. Bloomington, Indiana University Press.
- HUSTON, Nancy
1985 « The Matrix of War: Mothers and Heroes », in Susan Rubin Suleiman (dir.), *The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives*. Cambridge, Harvard University Press.
1990 *Journal de la création*. Paris, Éditions du Seuil, coll. « Libre à elles ».
- IRIGARAY, Luce
1981 *Le corps-à-corps avec la mère*. Montréal, Éditions de la pleine lune.
1990 *Je, tu, nous*. Paris, Éditions Grasset.
1992 *J'aime à toi*. Paris, Éditions Grasset.
- JACOB, Suzanne
1991 *L'obéissance*. Paris, Éditions du Seuil.

KRISTEVA, Julia

1977 « Un nouveau type d'intellectuel : le dissident », *Tel quel*, 74 : 3-8.

LA RUE, Monique

1979 *La cohorte fictive*. Montréal, Éditions L'étincelle.

1982 « La mère peut-elle être moderne ? », *La Nouvelle Barre du jour*, 116 : 51-54.

1989 *Copies conformes*. Montréal, Éditions Lacombe.

MAILHOT, Michèle

1990 *Veuillez agréer*. Montréal, Éditions VLB (Édition originale 1975).

MARCHESSAULT, Jovette

1980 *Triptyque lesbien*. Montréal, Éditions de la pleine lune.

MONETTE, Madeleine

1991 *Amandes et melon*. Montréal, Éditions de l'Hexagone.

MOSS, Jane

1991 « A House Divided : Power Relations in Madeleine Ouellette-Michalska's *La maison Trestler* », *Quebec Studies*, 12 : 59-65.

OUELLETTE-MICHALSKA, Madeleine

1984 *La maison Trestler, ou le 8^e jour d'Amérique*. Montréal, Éditions Québec/Amérique.

PATERSON, Janet

1990 *Moments postmodernes dans le roman québécois*. Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa.

RICH, Adrienne

1976 *Of Woman Born : Motherhood as Experience and Institution*. New York, Norton.

ROBERT, Marthe

1972 *Roman des origines, origines du roman*. Paris, Éditions Gallimard, coll. « Tel ».

ROY, Gabrielle

1993 *Bonheur d'occasion*. Montréal, Éditions Boréal. (Édition originale 1945.)

RUDDICK, Sara

1989 *Maternal Thinking : Toward a Politics of Peace*. New York, Ballantine.

STANTON, Julie

1981 *Ma fille comme une amante*. Montréal, Éditions Leméac.

SULEIMAN, Susan Rubin

1985 « Writing and Motherhood », in Shirley Nelson Garner, Claire Kahane et Madelon Sprengnether (dir.), *The (M)other Tongue : Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretation*. Ithaca, Cornell University Press : 352-377.

TURCOTTE, Élise

1991 *Le bruit des choses vivantes*. Montréal, Éditions Leméac.

VILAINE, Anne-Marie de

1986 « Femmes : une autre culture ? », in Anne-Marie de Vilaine, Laurence Gavarini et Michèle Le Coadic (dir.), *Maternité en mouvement. Les femmes, la reproduction et les Hommes de science*. Montréal/Grenoble, PUG/Éditions Saint-Martin.